திருமுறை இசையில் அழகியல் மாற்றம்

July 22, 2009

- முனைவர் கோ.ந. முத்துக்குமாரசுவாமி


Harps, p. 984.

பண்டைய இசைப்பாடல்கள்

பழந்தமிழ் இசையும் இசைப்பாடல்களும் யாழ்களுடன் தொடர்புடையன. சங்ககால இசைப்பாட்டு உருக்களுக்கு எடுத்துக்காட்டாக இன்று நமக்குக் கிடைப்பன பரிபாடல்களே. இவற்றில், பாட்டுக்களை இயற்றிய ஆசிரியர்களே இசையமைத்த பாடல்களும் உண்டு; பாடிய கவிஞர் ஒருவராகவும் இசையமைத்த கலைஞர் வேறொருவராகவும் அமைந்த பாடல்களும் உண்டு. இவைகள் பண்சுமந்த பாடல்களே. இப்பரிபாடல்களில் பல நீண்ட நெடும் பாடல்கள்; 100 வரிகளுக்கும் மேல் அமைந்த பாடல்களும் உண்டு. இப்பாடல்களை அக்காலப் பாணர்கள் காந்தாரம், நோதிரம், செம்பாலையாகிய பண்களில் பாடியுள்ளனர். பரிபாடலின் யாப்பினைக் குறித்துத் தொல்காப்பியர் பரிபாடல் வெண்பா யாப்பினதே என்றார்.(செய்118). பரிபாடல் வெண்பா உறுப்பாக வரினும் இன்னபா என்பது உணரப்படாமல் பொதுப்பட நிற்றற்கு உரித்து என்று கூறுகிறது, தொல்காப்பியம்.. (செய்120).

தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் உரையாசிரியர்கள் தேவபாணி என்னும் கடவுளரைப் பாடும் பாட்டு வகைக்கு எடுத்துக் காட்டாக வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவில் அமைந்த பாடல்களைக் காட்டியுள்ளனர். இவையும் நெடும்பாட்டுக்களே. பரிபாடல் இசைப்பாடல்; தேவபாணி இசைப்பாடலா அன்றி இயற்பாடலா என்பது தெரியவில்லை. வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிற்கு இசையமைத்ததாகக் குறிப்பேதும் கிடைக்கவில்லை. பரிபாடல், வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா ஆகிய இருவகைப் பாடல்களுக்கும் தரவு, கொச்சகம், அராகம், சுரிதகம் போன்ற ஒத்த உறுப்புக்கள் உண்டு. (செய்121). இவை யிரண்டும் கடவுள் வாழ்த்தினும் மலைவிளையாட்டினும் புனல்விளையாட்டினும் பிறவெல்லாவற்றிலும் காமப்பொருளாகியே வரும். (செய்.121 பேரா. உரை)

தமிழுலகில் முதன்முதலில் இசையை இறைவழிபாடாக , ‘இசைமுழுவதும் மெய்யறிவே இடங்கொளும் நிலைபெருகச்’ செய்த பெருமை திருஞானசம்பந்தருக்கே உரியது.

யாழிசை

சங்ககால இசையமைப்பைப் பற்றி அறிந்துகொள்ள யாழின் பயன்பாட்டை முதலில் நன்கு தெரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

பண்வகைகளை ‘யாழின் பகுதி’ எனவும் இசைநூலை ‘நரம்பின் மறை’ எனவும் ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் குறித்துள்ளார்.இதனால், பண்டைநாளில், நரப்புக் கருவியாகிய யாழினை நிலைக்களனாகக் கொண்டே பண்களும் அவற்றின் திறங்களும் ஆராய்ந்து வகைப்படுத்தப்பட்டன என அறியலாம்.

பியானோ, ஹார்மோனியம் போல அக்காலத்தில் வழக்கில் இருந்த எல்லாவகை யாழ்களும் விட்டிசைக்கும் கருவிகளே. (Digital Instrument). ஒரு நரம்பு ஒரு சுருதியை மட்டுமே ஒலிக்கும். யாழில் கூட்டப்பட்ட பாலை யாதோ அதை மட்டுமே வாசிக்க முடியும்.ஒருசுரத்தை மீட்டினால் அதுவே தொடர்ந்து ஒலிக்குமன்றி அடுத்த சுரத்தினொடு இயைபுபடாது. (பாலை என்பது ஆரோகணம் அவரோகணமாக அமைந்த சுரங்களின் வட்டம், “ஏரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின் , ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி” சிலம்பு 3:70-1 பாலை -scale)

யாழிசையும் மிடற்றிசையும்

சங்ககாலத்தில் யாழிசைக்கும் மிடற்றிசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருந்தது. யாழிசையின் அடிப்படையில்தான் மிடற்றிசை வழங்கியது. அதாவது மிடற்றுப்பாடல் யாழிசையோடு சேர்த்துத்தான் பாடப்பட்டது. மிடறும் நரம்பும் இடைதெரிவின்றி இசைக்கப் பெறுதல் வேண்டும் என்பது பண்டைய இசை நியதி. மிடற்றிசை யாழிசையோடு பருந்தின் நிழல்போல ஒன்றியிருக்க வேண்டும் என்பது விதி..

அக்காலத்தில் ஆதார சுருதி இசைப்பதற்கான 'சுருதிப் பெட்டி', தம்புரா போன்ற கருவிகள் இல்லை. எனவே, முதலில் மிடற்றிசைக் கேற்ற சுருதி குழலில் சேர்க்கப்படும். பின்னர், குழல் வழி யாழும் யாழ் இசையின் வழி முழவு முதலிய கருவிகளின் ஓசையும் அமையும். குழல்வழி யாழும் யாழின் வழி மிடற்றிசையும் அமைந்தன.(சிலம்பு 3:139 -153. 'மிடற்று மட்டமும் யாழ் வழித்து'. அரும்பதவுரை)

இந்த நிலை குறித்து. இயலும் இசையும் துறை போகிய அறிஞர். பி.டி.ஆர். கமலைத்தியாகராசன், அவர் எழுதிய "இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு" என்னும் ஆய்வு நூலில் கூறுவதாவது: "முதல்நிலைக் கருவியான மிடறும் கடைநிலைக் கருவியான யாழும் பருந்தும் நிழலும் போல இயங்கவேண்டுமானால், மிடறு தன்னிலையில் இறங்கிக், கடைநிலைக் கருவியான யாழின் குறைகளுக்கு உட்படு இயங்க வேண்டும். யாழோடு பாடினால் கமகங்கள் இல்லாமல் பாட வேண்டும் என்பது உறுதி. "

இதற்குச் சீவக சிந்தாமணி என்னும் நூலில் இடம்பெறும் நிகழ்ச்சியொன்றைச் சான்றாகச் சுட்டிக் காட்டினார். இக்காப்பியத்தில் ஒரு இசைப்போட்டி நடைபெறுகின்றது. உதயணன் என்பானும் காந்தருவதத்தை என்னும் பெண்ணும் போட்டியிடுகின்றனர். எவ்வளவோ திறமையாகப் பாடிய காந்தருவதத்தையும் 'கம்பிதத்துடன்' பாடியதால் தோற்றதாக அறிவிக்கப்பட்டாள். அதாவது, சீவகன் வாசித்த யாழில் வராத கமகம் அவள் பாட்டில் வந்ததால் அவள் தோற்றாள் என அறிவிக்கப்பட்டது. யாழின் குறைகளுக்கு உட்பட்டுத்தான் பாட வேண்டும். எனவே, அந்தக் காலத்தில் கமகம் இல்லாமல்தான் பாடவேண்டும்; பாடிக்கொண்டு இருந்தனர் எனக்கொள்ளுதல் வேண்டும்."

சங்கீத இரத்தினாகரம் எனும் இசை இலக்கண நூலுக்கு விளக்கம் எழுதிய அறிஞர், தென்னாட்டு இசைக்கு உயிர் போன்ற கமகங்கள் இல்லாமல் தேவாரம் ஒருகாலத்தில் பாடப்பட்டது என்பதை நினைப்பது சற்றுக் கடினமாகத்தான் இருக்கும் என்கிறார்.

இன்று தென்னக இசைக்குத் தனித்தன்மையும் சிறப்பும் கொடுப்பது தசவித கமகங்களே. கமகங்களோடு கூடிய இசைமரபுக்கு வித்திட்டவர் திருஞானசம்பந்தரே என்பது தென்னக இசைவரலாற்று அறிஞர்களின் உறுதியான கொள்கை.

'யாழ்முரிய' வரலாறும் கமகம் வந்த வரலாறும்

திருஞானசம்பந்தக் குழந்தை மூன்று வயதிலேயே ஞானப்பால் உண்டு, சிவஞானம் ததும்பும் இசைப்பாடல்களைப் பொழிவதைக் கேள்வியுற்ற, திருஞானசம்பந்தரின் அன்னையாராகிய பகவதியாரின் ஊராகிய திருவெருக்கத்தம்புலியூரினராகிய திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணனாரும் அவருடைய மனைவியார் மதங்கசூளாமணியாரும் சீகாழிக்கு வந்து பிள்ளையாரின் பேரன்புக்கு உரியரானார்கள். திருஞானசம்பந்தப் பிள்ளையார் அருளும் அறிவரிய திருப்பதிகங்களின் இசையினை யாழிலிட்டுப் பிறிவின்றிச் சேவித்து உடனிருக்கும் பேற்றினையும் பெற்றனர்.



திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் வாசித்த யாழ்க்கருவி சகோடயாழ் என்னும் பெயருடையது. அவரைச் சேக்கிழார் "சகோடயாழ்த் தலைவர்" எனப் போற்றுகின்றார். சகோடயாழின் பண்டைத் தமிழ்ப் பெயர் "செம்முறைக் கேள்வி" என்பது. இதில் பதினான்கு நரம்புகள் கட்டப் பெற்று இருக்கும்.

திருஞானசம்பந்தர் பாணனாரையும் பாடினியாரையும் தோணிபுரக் கோவிலுக்கு அழைத்துச் சென்று, கும்பிடுவித்து, "ஏயும் இசையாழ் உங்கள் இறைவருக்கு இங்கு இயற்றும்" என்று கூற, பாடினியாருடன் பாடி யாழ் வாசித்தார். அதனைச் சொல்ல வந்த சேக்கிழார் , "யாழிலெழும்

ஓசையுடன் இவர் மிடற்றிசை ஒன்றி" என்றார். மிடற்றிசையோடு யாழிசை ஒன்றி என்று கூறாமல், யாழினுக்கு முதன்மை கொடுத்து அதன்வழி மிடற்றிசை நின்றது என்றார். அதன் நுணுக்கம் அறிதல் வேண்டும்.

யாழின் வழி மிடற்றிசை எனும் விதியின் விளைவு எத்தகையது என்று அறிதல் வேண்டும். அடியார்க்கு நல்லார் உரையின்படி அக்காலத்தில் 103 பண்கள் வழக்கிலிருந்தன என அறிகிறோம். 103 பண்களில் 'கானத்தின் எழுபிறப்பு' எனச் சேக்கிழார் பெருமானால் போற்றப் பெற்ற திருஞானசம்பந்தர் 21 பண்களில் மட்டுமே திருப்பதிகங்களை அருளியுள்ளார். அதற்குக் காரணம் யாழின் அமைப்பே. திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் கையாண்ட யாழில் அரிகாம்போதியாகிய செம்பாலையே அடிப்படை மேளம். யாழ்க்கருவியை அரிகாம்போதிக்குச் சேர்த்துவிட்டு வேறு பாலை வாசிக்க வேண்டு மென்றால் நரம்புகளைப் பிரித்து மாற்றிக் கட்ட வேண்டும். எனவே திருஞானசம்பந்தர் பாடிய பண்கள் எல்லாம் அரிகாம்போதியில் பிறந்தனவாகவே இருக்கின்றன.

திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் உறவினர்கள் யாழ்ப்பாணர் தேவாரப்பதிகங்களை யாழில் வாசித்து வருவதனைக் கேட்டு, "நீங்கள் அத்திருப்பதிகங்களை யாழிலிட்டு வாசிக்கும் சிறப்பினாலே அப்பதிகங்களின் இசை அகிலமெல்லாம் வளர்கின்றது" என்று பாராட்டி மகிழ்ந்தனர்.

யாழ்ப்பாணர் அந்த பாராட்டுரைக்கு மகிழவில்ல. அதற்கு மாறாகச் செவிபொத்தி உளம் நடுங்கினார். திருஞானசம்பந்தப் பிள்ளையாரை அடைந்து அவரது திருவடியைப் போற்றித், "திருப்பதிக இசை அளவுபடாத வகையில் இவர்கள் மட்டுமேயன்றி உலகிலுள்ளோரும் அறிந்துய்யும்வகையில் பலரும் புகழும் திருப்பதிகம் பாடியருள வேண்டும். அவ்வாறு பாடியருளப் பெற்றால் பண்பு மிக்க அந்த இசை யாழின்கண் அடங்காமை யான் காட்டப் பெறுவன்" என்று விண்ணப்பித்தார்.

பிள்ளையாரும், "மாதர் மடப் பிடி"என்ற திருப்பதிகத்தை, "பூதலத்தோர் கண்டத்தும் கலத்தினிலு நிலத்தநூல் புகன்ற பேத நாதவிசை முயற்சிகளா லடங்காத வகை `காட்ட"ப் பாடியருளினார். கண்டம் என்றால் மிடறு என்று பொருள். கலம் என்றால் கருவி, யாழ் என்று பொருள். அதுவரையிலும் மிடற்றிலோ, யாழிலோ நாதவிசை முயற்சிகளால் இசைக்கப் பெற்றிராத, இசைநூல்களில் சொல்லப் பெற்றிராத இசை வகை காட்டிப் பிள்ளையார் பாடியருளினார், எனத் தெய்வச் சேக்கிழார் இந்நிகழ்ச்சியைக் கூறினார்.

கமகவிசை இதுவரை கண்டத்திலோ யாழிலோ இசைக்கப் பெறாதது; இசைநூல்களிலும் கூறப் பெற்றிராதது. இசைக்கு அழகியலைக் கூட்டும் இந்த புதிய கமகத்தைப் பாணர் விட்டிசைக்கும் யாழில் வாங்கி வாசிக்க முடியவில்லை.



'திருஞானசம்பந்தப் பிள்ளையாரின் இசையைச் சோதிக்கத் துணிந்தோமே, இந்த அபசாரத்தைச் செய்வதற்கு இந்த யாழிசைப் புலமையில் நமக்குள்ள செருக்கல்லவோ காரணமாயிற்று' என மனம் கலங்கிய யாழ்ப்பாணர் யாழை முரிப்பதற்குக் கையிலெடுத்து ஓங்கினார். திருஞானசம்பந்தப் பிள்ளையார் தடுத்து, யாழைத் தம் கையில் வாங்கிக் கொண்டு பாணனாரை நோக்கி, " ஐயரே! நீங்கள் யாழை முரிக்கப் புகுவது எதற்கு? சிவபிரானார் திருவருட் பெருமையெல்லாம் இந்தக் கருவியில் ஆக்குதல் கூடுமோ? சிந்தையிலும் அளவுபடாத பதிக இசை யாழினளவு படுமோ.? இந்தக் கருவியைக் கொண்டு வந்தவாறே இயற்றுதல் வழக்கு; ஆதலின் வந்தவாறே பாடி வாசிப்பீர்" என்று அருளிச்செய்து யாழைப் பாணனார் கையிற் கொடுத்தார். பாணனாரும் அதனைப் பெற்றுக் கொண்டு முன்போற் பதிகத் தொண்டில் ஈடுபட்டார்.

'யாழ்முரி' என்பது பண்ணின் பெயரன்று; அது பதிகத்தின் பெயர். "மாதர் மடப்பிடியும்" எனும் பதிகம், பழைய அடங்கன்முறையில் மேகராககுறிஞ்சி எனும் பண்ணுடையது.

டாக்டர் பிரேமலதா எனும் இசையறிஞர், "காலந்தோறும் இசை" எனும் தம்முடைய முனைவர் பட்ட ஆய்வு நூலில் திருஞான சம்பந்தர் கமக மரபு இசையைத் தோற்றுவித்த சூழலைப் பின் வருமாறு விளக்கினார்."திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரின் யாழ், அடிப்படை மேளமான செம்பாலை, அதாவது, அரிகாம்போதி இராகத்துக்குச் சுருதி கூட்டப்பட்டு இருந்தது. அது விட்டிசைக்கும் கருவியாதலால் அதில் மேகராகக் குறிஞ்சி எனும் நீலாம்புரி இராகத்தின் மென்மையான அசைவுகளாகிய கமகங்களை இசைக்க முடியாது. எனவே, கமக இசையினைக் கூட்டத் தகுதியில்லாத யாழினைக் கைவிட்டு ஒரே நரம்பில் 12 சுருதிகளைக் கூட்டத் தக்கதாகிய வீணையை மேம்படுத்திக் கைக்கொள்ள மக்கள் துணிந்தனர்."(Thirunjana sampanthar marks an important stage in the development of the concept of gamaka and incidentally of the fretted Veena. The strings of the yazh as tuned to the srutiof the notes of the sudha scales , since it was plain instrument , there was no provision to manipulate the grace of the quarter toned figuring in the megaraakkurinji. This must have the people minds to leave behid the harpto improve the finger board instrument , popularly knownas Veena". (r. Premalatha, Music through ages, p209)

பண்ணும் இராகமும்

இன்று 'மாதர் மடப்பிடியும்' எனும் யாழ்முரிப் பதிகம் அடாணா இராகத்தில் பண்ணிசைவாணர்களால் பாடப்பட்டு வருகின்றது. அடாணா இராகம் பண்டைய பண்ணடைவில் இல்லை. பண்டைப் பண்ணடைவில் இல்லாததொரு இராகத்தில் இத்திருப்பதிகம் பாடப்படுகின்றது என்பதை யாரும் பொருட்படுத்துவதிலை. இதனால் யாரும் தேவாரத் திருப்பதிகங்களைத் தம் விருப்பத்திற்கும் மனோதருமத்திற்கும் ஏற்ற இராகத்தில் அமைத்துப் பாடலாம் என்று ஆகின்றது. காலைப்பண், மாலைப்பண், இரவுப்பண் என்ற பாகுபாடும் பொருளற்றதாகிவிட்டது. இந்த மாறுதலுக்கு வ்ழிவகுத்தவர் திருநெல்வேலி சுந்தரமூர்த்தி ஓதுவார் என்று கூறப்படுகின்றது.

மேலும், கொல்லி, கொல்லிக்கௌவாணம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம் ஆகிய நான்கு பண்களுக்கும் உரிய இராகம் நவரோசு, நட்டராகம் சாதாரி ஆகிய இரண்டு பண்களுக்கும் இராகம் பந்துவராளி, பழந்தக்கராகம் ஆரபி சுத்தசாவேரி எனும் இரண்டு இராகத்திற்கும் உரியதெனல், தக்கராகம் தக்கேசி இரு பண்களுக்கும் உரிய இராகம் காம்போதி ஒன்றே இவையெலாம் இக்காலப் பண்ணிசையில் உள்ள குழப்பத்தையே காட்டுகின்றன. பண்ணிசை மாநாடுகள் குழப்பத்தை வெளிக்காட்டினவே அன்றி தெளிவைத் தரவில்லை. பண்ணாராய்ச்சி வித்தகர் ப. சுந்தரேசனார் காந்தாரம் மோகன இராகம் என்றும், இந்தளம் இந்தோளம் என்றும் இன்னும் இதுபோன்ற புதுக் கருத்துக்களைக் கூறி ஓதுவார்களின் வெறுப்பைத் தேடிக் கொண்டார்.

இந்த நிகழ்ச்சிக்குப் பின் விட்டிசைக்கும் கருவியாகிய யாழ் வாய்ப்பாட்டிற்குத் துணைக்கருவியாக உதவாது எனக் கைவிடப்பட்டது. இசையில் கமகத்திற்கு ஏற்றம் ஏற்பட்டது. தமிழிசையில் புது அழகியல் கூடியது. கருவி இசையைக் காட்டிலும் மிடற்றிசைக்குச் சிறப்பு வந்தது. இதன் விளைவு யாழ் என்ற கருவி வழக்கிழந்தது. யாழின் அடிப்படையில் ஏற்பட்ட 'பண்திற" வழக்கும், அதன் அடிப்படையில் பாடப்பட்ட தேவார இசையும் வழக்கொழிந்தன. அதாவது பாடும் மரபில் தேவாரம் வழக்கொழிந்தது.

யாழ்நூலாசிரியராகிய விபுலானந்தடிகளாரும், தம்முடைய 'யாழ்நூலில்" பழைமை பொருந்திய இவ்விசைக்கருவி மறைந்ததோடு , அதன் வழியெழுந்த பண்மரபும் மறைந்து போயிற்று.; யாழோடு யாழ்ப்பாணர்களும் மறைந்தனர் என்றார்.

ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் பத்தாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் வாழ்ந்த திருவருட்செல்வராகிய நம்பியாண்டார் நம்பிகள் திருமுறைஇசை வரலாற்றில் இந்த நிகழ்வுகளை நன்கு அறிந்திருந்தமையால் " யாழ்முரிய பாணழிய" எனத் தம் ஆளுடைய பிள்ளையார் திருக்கலம்பகத்தில் பதிவு செய்து வைத்துள்ளார்.

இசைப்பாடல்களாக மட்டும் இருந்து வழக்கொழிந்து நின்ற தேவாரப்பதிக ஏடுகள், மாதவம் செய்த தென்திசை வாழ, சிவபுண்ணிய யாரோ ஒருவரால் திருக்கோவில் எனப்படும் தில்லையில் பாதுகாக்கப்பட்டது. அபயகுலசேகரன் எனப்படும் முதலாம் இராசராச சோழன் நம்பியாண்டார் நம்பிகளின் உதவியோடு தில்லையில் திருக்காப்பிடப்பட்டிருந்த (safe custody)ஏடுகளை மீட்டு,

திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணர் மனைவியாராகிய மதங்கசூளாமணியாரின் வழிவந்த அதே பெயர்கொண்ட பெண்மணியின் துணையுடன் திருமுறைகளுக்குப் பண்ணடைவு செய்து புத்துயிர் அளித்தார் என்பது வரலாறு.



தமிழர்கள் தங்கள் தவக்குறைவால் இழக்க இருந்த தேவாரச் செல்வத்தைப் அழிந்து விடாமல் பாதுகாத்து வைத்திருந்த நன்மையினை மறைத்து, அவர்களைத் தமிழிசைப்பகைவர்கள் என்றெல்லாம் ஏசுவது உண்மை வரலாற்றினை அறியமையாகும். மூவர் தேவார ஏடு ஏதோ ஒன்றே ஒன்று இருந்தது போலவும் அதனைத் தமிழிசைப் பகைவர்களாகிய தில்லைவாழ் அந்தணர்கள் பறித்துக் கொண்டு வந்து தங்கள் வசம் வைத்துக்கொண்டு அதனைப் பரவவொட்டாமல் தடுத்தது போலவும் சிலர் அவதூறு பேசுவது பிழை. தில்லைக்கோவிலில் காப்பிடப் பெற்றிருந்த திருமுறை ஏடுகள் மட்டுமே மூன்று நூறாண்டுகளில் தமிழகத்தில் இருந்தனவா? தமிழகத்தில் இருந்த திருமுறை ஏடுகள் அனைத்தையும் தில்லைவாழந்தணர் பறிமுதல் செய்துவந்து யாரும் திருமுறை ஓதலாகாது என்று வாய்ப் பூட்டிட்டு விட்டனரா? மூன்று நூறாண்டுகளில் தேவார ஏடுகளை போற்றும் தேவாரப்பற்றாளர் தமிழகத்தில் ஒருவரும் இருக்கவில்லையா? சைவர்கள் என்ன ஆனார்கள்?

துறைமங்கலம் சிவப்பிரகாச சுவாமிகள் இயற்றிய "ஏசுமத நிராகரணம்" என்ற அருமையான நூலேடுகளை வீரமாமுனிவரும் அவருடைய ஆட்களும் வாங்கி அழித்தொழித்தனர். அதைப்போலத் திருமுறை ஏடுகளைத் தில்லைவாழந்தணர்கள் மறைத்தனர் என்னும் பழிமொழியைக் கூத்தப் பெருமானே பொறுத்துக் கொள்ளமாட்டார்.

சைவ நித்தியானு சந்தானத்தில் நாள்தோறும் திருமுறைகளை ஓராண்டுக்குள் முற்றும் ஓதி முடிப்பது என்ற ஒழுக்கம் உள்ளது. இது இசைப்பயன் கருதி அன்று. திருமுறைகள் அளிக்கும் மெய்ப்பொருள் உணர்வுக்காகவே இந்த சைவ ஒழுக்கம் ஆன்றோரால் கைக்கொள்ளப்பட்டது.. தேவாரப்பதிகங்களின் மெய்ப்பொருட்பயன் அக்காலத்தில் அவைதரும் இசைப் பயன் அளவுக்குப் பெரிதும் உணரப் பெறவில்லை போலும். உணரப் பெற்றிருந்தால் அவற்றைத் தேடிப் பிடிக்கும் தேவை அபயகுலசேகரருக்கு இருந்திருக்காது.

தேவாரம் பதிகம் பதிகமாகப் பாடும் வழக்கொழிந்தாலும், இன்று பண்ணிசை வாணர்கள் இசைப்பது போன்று பதிகத்தில் ஈரொரு பாடல்களை இசைக்கும் வழக்குத் தொடர்ந்தது. அவ்வாறு இசைக்கப்பட்ட சிலதிருப்பாடல்களைக் கேட்டு உருகிய அபயகுலசேகர மன்னர் திருப்பதிகங்கள் அனைத்தையும் திருவருள் துணைகொண்டு திரட்ட விரும்பினார். இந்நிகழ்ச்சியைத் திருமுறைகண்ட புராணம்,

"அலகில்புகழ் பெறுராச ராச மன்னன் அபயகுல சேகரன்பா லெய்தும் அன்பர்
இலகுமொரு மூவரருள் பதிக மொன்றொன் றேஇனிதி னுரைசெய்ய அன்பாற் கேட்டு"

எனப் பதிவு செய்து வைத்துள்ளது.

மூவருள் பதிகங்களுள் ஒன்றொன்றே அறிந்த ஓதுவார்கள், திருமுறை ஓதும் பணியில் நின்றவர்கள், அவர்களுடைய வாழ்வுக்கு ஆதாரமாக இருந்த திருமுறை ஏடுகளைக் காப்பாற்றத் தவறியதற்கு யார் அல்லது எது காரணம்? "யாழ்முரிய பாணழிந்ததே" காரணம். "தமிழுக்கு ஏற்றம் தருவதைப் பொறாத சக்திகள் மூவர் தேவாரத்தை முடக்கின. தில்லை ஆடவல்லான் கோயிலின் அறை ஒன்றில் மூவர் தேவார ஏடுகளைப் பூட்டி வைத்தனர்." எனக் கூவுவது வெறும் காழ்ப்புணர்வின் வெளிப்பாடே.

நம்பியாண்டார்கள் காலத்தில் திருமுறைகள் உணர்த்தும் மெய்யியல் நன்கு உணரப்பட்டது. தெய்வச் சேக்கிழார் அருளிய திருத்தொண்டர் புராணத்தில் திருமுறைகளின் பெருமை மேலும் வெளிப்பட்டது.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய மெய்கண்டாரின் சிவஞானபோதத்தால் திருமுறைகள் தென்னாட்டு வைதிக சைவ சித்தாந்தத்திற்குப் பிரமாணமாகவும் அடிப்படையாகவும் மிளிர்தல் உறுதிப்பட்டது. அதனால் திருமுறைப்பயிற்சி சைவர்களுக்கு அடையாளமாக ஆயிற்று. திருமுறையின்றித் தென்னாட்டுச் சைவம் இல்லை என்ற நிலை தோன்றியது.

திருப்பதிகங்களின் மீட்பும் புது இசைமரபும்

யாழ்முரியுடன் இசைமரபை இழந்த திருப்பதிகங்கள், அவற்றின் இசைக்காக மட்டுமன்றி, அவற்றில் அமைந்திருந்த தமிழுணர்வு, இறையுணர்வு, மரபு வழிப்பட்ட இலக்கியச் சிறப்பு முதலிய காரணிகளால் மீட்கப்பட்டன; காப்பாற்றப்பட்டன.

இன்று ஓதுவாமூர்த்திகள் தேவாரப்பாடல்களைக் கிருதிகள், கீர்த்தனைகளைப் போல கமகங்களும் சங்கதிகளும் அமையப் பாடிச் சிறப்பிக்கின்றார்கள். இசைநயங்களுக்கு அதிக இடம் கொடுப்பதால் பதிகமாகப் பாடுதல் இல்லை. ஒருபதிகத்தில் இரண்டொரு திருப்பாடல்களை விரிவாகப் பாடுதலே இன்று பெருவழக்காக உள்ளது.

இசைப் பாடல்களின் உரு மாற்றம்

யாழின் அடிப்படையில் பாடப்பட்ட பாடல்கள் அனைத்தும் பரிபாடல், வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா முதலிய நெடும் பாடல்களாகவே இருந்தன.

திருஞானசம்பந்தர் இசையில் புது மரபினைத் தோற்றுவித்ததைப் போலவே இசைப்பாடல்களின் வடிவத்திலும் அதாவது இசை உருக்களின் வடிவத்திலும் புது மரபினைத் தோற்றுவித்தார். அந்த மரபு, இசைக்கு முதன்மை கொடுத்ததோடு வேறு பல வடிவங்கள் தோன்றுவதற்கும் இடங்கொடுத்து விரிந்தது. அதுவே இன்றைய இசையுருக்களான கீர்த்தனை, கிருதி என்பன.

யாழிசையின் அடிப்படையில் அமைந்த பரிபாடல் முதலிய இசை உருக்கள் நெடும்பாடல்கள். அவை கடவுளைப் போற்றும் பாடல்களாக இருந்தாலும் காமங் கண்ணியனவாகவே இருந்தன.; கதைப்பாடல்களைப் போல அவை, நாடக வழக்கினை ஒட்டிக், கூற்றும் மாற்றமுமாக அமைந்திருந்தன. அல்லது, சோலையில் விளையாடல், ஆற்றில் நீராடல் போன்ற வருணனைகளைக் கொண்ட நெடும் பாட்டுக்களாக இருந்தன.

பரிபாடல் போன்ற நீண்டு நெடிய பாடல்களை விட்டிசைக்கும் கருவியாகிய யாழின் இசைக்கு ஏற்பப் பாடினால் அது எப்படி இருந்திருக்கும்?

சிவபுராணம், கந்தர் சஷ்டி கவசம், திருமுருகாற்றுப்படை போன்ற இயற்பாக்களை ஏதோ ஒரு இராகத்தில் ஒரேவிதமான ஏற்ற இறக்கங்களோடு பாடினால் எப்படி இருக்குமோ அப்படித்தான் இருந்திருக்கும் என்பது என் கணிப்பு. சலிப்பூட்டுகின்ற 'மொனொடொனி'யை (monotony)த்



பொன்செய் நல்துணையீசுவரம் கோயிலில் யாழ் மீட்டும் சிற்பம் (நன்றி:

varalaaru.com)

தவிர்ப்பதற்காகத்தான் பரிபாடல், வண்ணக ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா ஆகியவற்றில் அராகம், முடுகியல், அம்போதரங்கம், சுரிதகம் முதலிய உறுப்புக்களைச் சேர்த்திருந்தார்கள் போலும்.

சமணம் சாக்கியம் போன்ற வேதமறுப்புச் சமயங்களின் உலக மறுப்பு, நிலையாமை முதலிய கொள்கைகளால் மனம் கலங்கி, வாழ்க்கையில் பிடிப்பின்றிச் சலிப்பொடு வாழ்ந்து கொண்டிருந்த மக்களைத் திருஞான சம்பந்தர், 'உத்திஷ்ட:' என வேதம் கூறுவதுபோல, "எழுமினோ", "உய்மினோ" என எழுப்பி, அவர்கள் மனத்தில் சிவநெறியின் மாண்பினையும் மண்ணில் நல்ல வண்ணம் வாழும் நெறியினையும் பதிக்க விரும்பினார். இயற்கையில் இறைவன் வெளிப்படுவதைச் சுட்டிக் காட்ட விரும்பினார். இக்கருத்துக்களை முதன்மைக் கருத்தாக வைத்துப் (burden of poetry) பலவகையாலும் வலியுறுத்த அடிகள் குறைவாகவுள்ள குறும்பாடல்களின் தொகுதியே உதவும் எனக் கண்டார்.

அவருடைய குறிக்கோளுக்கு பரிபாடல், கலிப்பா போன்ற நீண்ட நெடும் பாடல்கள் பயன்படா. மேலும், 'அகனைந்திணையாகிய காமப்பொருளே புலனெறி வழக்கத்திற்குப் பொருளென்றும் அப்பொருள் அல்லாத வேறு பொருள் எதுவும் கலி, பரிபாடல் ஆகிய இரண்டற்கு வாரா' எனத் தொல்காப்பியம் விதித்தலால், இப்பாடல்களால் இறைவனைப் பாடுதல் மரபுமன்று.

எனவே, புதியதொரு உத்தியைக் கண்டு பயன்படுத்தினார்.

கலிப்பாவின் உறுப்புக்களில் ஒன்று தாழிசை. தாழிசை ஒரு பொருள் மீது மூன்றடுக்கி வரும். கலிப்பாவின் வகைகளில் ஒன்றான் கொச்சக ஒருபோகு தரவின்றித் தாழிசையே பெற்று வரும். (செய்யுளியல் 149)

பல மடிப்புக்களை உடையதாக அடுக்கி உடுக்கும் உடையமைப்பினைக் கொசுவம், கொய்சுவம், கொய்சகம் என்பர். அதுவே கொச்சகம் என மருவிற்று. கொசுவி உடுக்கும் உடை போன்று சிறியனவும் பெரியனவுமாக விரவி அடுக்கியும் தம்முல் ஒப்ப அடுக்கியும் வரும் செய்யுள் வகையினைத் தொல்காப்பியனார் கொச்சகம் என்ற பெயரால் குறித்தார் என்பது உரையாசிரியர்கள் கருத்து.

கொச்சக ஒருபோகு என்னும் செய்யுள் அமைப்புக்கு நச்சினார்க்கினியர் வரைந்த உரை தேவாரத் திருப்பதிகங்களின் அமைப்பினை ஒருவாறு விளக்கும்.

நான்கடிகளுக்கு மிகாமல், பத்து பதினொன்று பன்னிரண்டுமாகி ஒருபொருள்மேல் அடுக்கிவரும். தேவபாணியும் காமமுமே அல்லாமல் வீடு பொருளாக வரும். இவ்வாறு யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமை உடையது கொச்சக ஒருபோகு என விளக்கம் கூறினார்.

இவ்வாறு கூறுவது ஆசிரியர் (தொல்காப்பியர்) கருத்து என்றதோடு அமையாது ஈண்டுக் கூறிய பதிகப்பாட்டின் வேறுபாடுகளைத் திருவாய்மொழி, திருப்பாட்டு, திருவாசகம் என்கின்ற கொச்சக ஒருபோகுகளில் காண்க என்றும் , அவை உலக வழக்கின்மையான், அதாவது அவை அவ்வவ்வாசிரியர்கள் சிவமாகவே இருந்து பாடிய பாடல்களாதலால் அவற்றை உலகவழக்குப் பற்றி வருகின்ற யாப்பிலக்கணத்திற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் காட்டவில்லை என்றும் கூறினார். திருப்பாட்டு என நச்சினார்க்கினையர் குறித்தது தேவாரத் திருப்பதிகங்களையே.

இந்த விளக்கங்களால், கலிப்பாவில் ஒரு பொருள்மேல் மூன்றடுக்கி வரும் தாழிசைகள் போல இத்திருப்பதிகங்கள் ஒரு பொருள்மேல் பத்தும் பதினொன்றும் பன்னிரண்டும் வந்தன என அறியலாம். பரிபாடலிலும் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிலும் சுரிதகம் என்று ஒரு உறுப்பு உண்டு. சுரிதகம் பாட்டில் கருதிய பொருளை முடித்து நிற்பது. அதுபோல திருப்பதிகங்களின் இறுதிப் பாட்டு அல்லது திருக்கடைக் காப்பும் அப்பதிகம் கருதிய பொருளை முடித்து நிற்கும். அதற்குப் 'பலஸ்ருதி" என்பது வடமொழிப் பெயர்.

ஒரே வகை யாப்பில் அமைந்த நூறு பாடல்களைக் கொண்ட நூல் சதகம் எனப்படும். எட்டுப்பாடல்களைக் கொண்ட நூல் அஷ்டகம்; ஐந்து பாடல்களைக் கொண்ட நூல் பஞ்சகம். அது போல் பத்துப் பாடல்களைக் கொண்ட நூல் பதிகம். பதிக அமைப்பே இவ்வகையில் முதலில் தோன்றியது

எனலாம். இத்தகைய பதிக அமைப்புக்கு முன்னோடியாக அமைந்தது , காரைக்கால் அம்மையாரின் மூத்ததிருப்பதிகம். இந்த அமைப்பில் தேவாரத் திருப்பதிகம் ஒவ்வொன்றும் ஒரு நூல் எனலாம்.

திருஞானசம்பந்தர் தம் திருப்பதிகங்களைத் 'தமிழ் மாலை' என்று கூறுவதால் ஒவ்வொரு பதிகமும் ஒரேயாப்பில் தொடுக்கப்பட்ட மாலை என்னும் தனித்தனிச் சிற்றிலக்கியமே எனலாம்.

இந்தக் காரணத்தால், சங்கீத இரத்தினாகரத்தினாசிரியர் தேவாரத் திருமுறைகளை "நிபந்தப்பிரபந்தங்கள்" (Nibhanda prbhanda – closed compositions) என்றழைத்தார். இதற்கு யாப்புக்குக் கட்டுப்பட்ட இலக்கியம் என்பது பொருள்.

நிபந்தபிரபந்தம் – கிருதி வேறுபாடு

தேவாரத் திருமுறைகள் இயற்றமிழையும் இசைத்தமிழையும் ஒருங்கே கொண்டவை.. இயலிசைத்தமிழாகிய தேவாரத் திருமுறைகளில் ஒவ்வொரு பண்ணிலும் அமைந்த திருப்பதிகங்களில் யாப்புவகையினைக் கட்டளை என வழங்குதல் மரபு. பாவின் அடிகள் எழுத்தெண்ணி வகுக்கப்படும் முறைக்குக் கட்டளையடி எனப்படும். தொல்காப்பியர் பாக்களில் பயிலும் அடிகளையும் அவற்றில் அமைந்த சீர்வகைகளையும் எழுத்தெண்ணி அறிவதற்குரிய கட்டளை அடிப்படையிலேயே பகுத்து விதித்தார்.

கட்டளையாகிய யாப்பு விதிக்குக் கட்டுப்பட்டது தேவாரஇசை. அதனால்தான் சங்கீத இரத்தினாகரம் தேவாரத் திருமுறைகளை 'யாப்புவரையறைக்குட்பட்ட உரு' என்னும் கருத்தில் 'closed composition' .என்கின்றது. அதாவது பதிகத்தின் ஒவ்வொரு பாடலும் நான்கு அடிகளைக் கொண்டு, முதல் அடியில் சீர்கள் எந்த அளவில் உள்ளனவோ அதே அளவில் ஏனைய அடிகளிலும் அமைந்து யாப்பு வரையறைக்க் உட்பட்டி இருக்கும் என்பதாம். தேவார இசை இசை யாப்பு வரையறைக்குக் கட்டுப்பட்டது. பதிகத்தின் முதல் பாடல் எந்த சங்கதியுடன் அமைந்துளதோ அப்படியே பதிகம் முழுவதும் அமைந்திருக்கும்.

இசைக்கு விடுதலை



பிற்காலத்தில் தோன்றிய கீர்த்தனை, கிருதி முதலிய இசை உருக்களில் இசையாப்பு இயல் யாப்புக்களிலிருந்து இசைக்கு விடுதலை கொடுத்து, இசைக்கே முதன்மை அளித்தன. முத்துத்தாண்டவர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், பாபநாசம் சிவ்ன், ஊத்துக்காடு வேங்கடசுப்பையர், தூரன், கோடீச்வர ஐயர், தியாகையர், முத்துசுவாமி தீட்சிதர் ஸ்யாமா சாஸ்திரிகள் போன்றோரின் இசைப்பாடல்கள் செய்யுள் யாப்புக்குக் கட்டுப்பட்டன அல்ல. இவற்றில் யாப்பிலக்கணத்தை விட இசைக்கே ஏற்றம் காணப்படும். இசைக்கேற்பவே சொற்களும் அடிகளும் காணப்படும்.

கிருதிகளில் இசைக்கே முதன்மை கொடுப்பதனால் இவற்றில் செய்யுளில் போல அடிவரையறையும் சீர் வரையறையும் அமைவதில்லை.

யாழின் கட்டிலிருந்து முதலில் இசை விடுதலை பெற்றது. பின் யாப்பின் கட்டினையும் உடைத்து விரிவடைந்தது.

இது தென்னக இசை உருக்களில் நிகழந்த அழகியல் மாற்றம். நாதசுரம், வயலின், வீணை, கிளாரிநெட் , மேண்டலின் போன்ற இசைக்கருவிகள் முதன்மை பெற்றபோது, இசை மொழிக் கட்டையும் ஒழித்து வெளிப்பட்டது.

பாட்டும் இன்றி இராக ஆலாபனையும், சுரப்பிரஸ்தாரமும் கூடிய இராகம் தானம் பல்லவி போன்ற அமைப்புக்கள் தென்னக இசையின் அழகினை விகசிக்கச் செய்கின்றன.

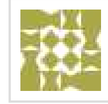
தமிழிசை பற்றிப் பேசுவோரும் எழுதுவோரும் பண்ணிசையே தமிழிசை என்று கூறிக் கருநாடக இசையையும் இசைக்கலைஞரையும் அன்னியமாகப் பார்க்கின்றனர். பண்ணிசையின் வளர்ச்சியே கருநாடக இசை என்பதில் எந்த ஐயமும் இல்லை. ஆனால் பண்ணிசைநிலையைத் தாண்டிக் கருநாடக இசை வெகுதூரம் வளர்ந்து விட்டது என்பதையும் மறுக்க முடியாது.

தேவாரத் திருமுறைகளின் பயன்பாடு வேறு. செவ்விசையின் பயன்பாடு வேறு. இவற்றிற்கு உரிய களங்களும் வேறுவேறு.

குறிச்சொற்கள்: இசை, இசை ஆய்வு, இசைக்கூறுகள், கர்நாடக இசை, சங்க இலக்கியம், சிதம்பரம், தமிழர் இசை, தமிழிசை, தமிழ், தமிழ் இலக்கியம், திருஞானசம்பந்தர், திருமுறை, திருமுறைகள், தேவாரம், நாயன்மார்கள், பக்தி இசை, பாடல், மூவேந்தர்கள், ராகம், வரலாறு, வழிபாடு

---

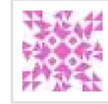
4 மறுமொழிகள் *திருமுறை இசையில் அழகியல் மாற்றம்*



mani on July 22, 2009 at 10:39 pm

fine





ஓகை நடராஜன் on July 22, 2009 at 11:01 pm

ஏராளமான அரிய செய்திகலைத் தரும் அற்புதமான கட்டுரை. பண்ணிசையின் தொடர்ச்சியே கர்நாடக இசை என்பதை இக்கட்டுரை அழகாக நிறுவுகிறது. கட்டுரை ஆசிரியர் முனைவர் கோ.ந. முத்துக்குமாரசுவாமி அவர்களுக்கும் பதிப்பித்த தமிழ்ஹிந்துவுக்கும் நெஞ்சார்ந்த நன்றி.